

何を〈映像身体学〉と呼ぶのか

前田 英樹・江川 隆男

立教大学 現代心理学部映像身体学科教授 映像身体学 まえだ ひでき
立教大学 現代心理学部映像身体学科教授 西洋近現代哲学・身体倫理学 えがわ たかお

I - I

〈映像身体学〉という思考の領域が成り立つとすれば、それは何よりもまず〈知覚〉とは何か、という問いを通してである。映像身体学は、身体による知覚と並んで、機械による知覚が存在すると考え、さらに両者の結合が第三の知覚を形作って、それ固有の思惟と感覚と表現とが産み出されると考える。そこで産出されてくるものに、映像身体学は人類史の新たな段階を読み取るのである。知覚の三つの形態を、ひとつずつ順番に考えてみよう。

身体による知覚は、特定の身体が、或る有用な行動を為そうとするとときに成り立つ。私の目の前にある鉛筆や消しゴム、椅子や机がしかじかの姿をしているのは、それに有用に働きかける私の身体が、これだけのものであるからだ。それらを動かし、持ち上げる私の手、よりかかる肘、乗せられる脚、そういうものがなかったら、鉛筆、消しゴム、椅子、机は、別の物に姿を変える。たとえば、ミミズとかカブトムシとかトンボの身体にとって、こういう物がどう見え、どう感じられているか、私たち人間には見当もつかない。

したがって、生き物の身体は、物質界の全体がさまざまな姿、位置、距離、運動の速さとして、つまり一定の〈世界〉として、絶え間なく現われてくるための源泉だと言える。種の系統発生によって生じる生物の身体は、生物種の数に対応するだけの〈世界〉を不断に生じさせている。私たち人間は、ひとつの生物種であり、その身体に可能な行動だけをし、その行動が必要とするものだけを、知覚することができる。以上が、身体による知覚である。

映像身体学は、知覚というものを、どんな意味においても、〈主体による認識の行為〉とみなす伝統的な哲学、形而上学の立場には反対する。映像身体学にとっては、〈主体〉とは、ここに在る〈私の身体〉であり、〈認識〉とは、私の身体が行動のために行なう実際上の〈知覚〉のことである。主体による認識、という考えは、私の身体による知覚、という事実には置き換えられなくてはならない。

I - 2

身体が、物や空間や運動をこの世界に顕われさせる尺度は、その身体の行動能力を措いてほかにはない。私に細菌の姿が視えないのは、私の指がそれを掴めない、掴む能力を永久に持ち得ないからである。もちろん、同じ生物種のなかにもあっても、行動能力は個体によって少しずつ異なる。異なれば、その分だけ、物の見え方は違ってくるだろう。私にはとうてい視えない木目のニュアンスを、腕のいい大工は簡単に視る。彼にはカンナをかける技が、行動能力があるからだ。視覚だけではない。世界から湧き起こって来る音も触感も匂いも味も、またそれらの統合も、身体の行動能力に応じてだけ知覚の対象として引き出されてくる。

身体が単なる物体と区別されるのは、このような理由からである。物体は、惰性、慣性によって動き、その運動は、物理学が常数化するような法則にしたがって展開される。されるかのように見える。が、身体は、そうではない。身体は、外からもたらされるエネルギーや刺激を感覚によって受け止め、その感覚は、中枢神経を通して身体の運動に、言い換えると行動にして送り返される。〈感覚から運動へ〉のこの転換システムは、惰性によって働きはしない、行動の中心たる身体力によって働くのである。

このようにして、身体は、感覚=運動的な反応システムを持った行動の中心である。この行動は、物理法則によって決定され、予測されるような性質を決して持たない。といって、身体の行動は、単なる偶然や気まぐれに委ねられているのでもない。それどころか、ここにはいつも理由や目的が入り込んでくる。理由や目的に応じて、身体の行動を方向付けるものは、広い意味での〈記憶〉しかないだろう。私のおでこは、物体ではないから、そこに石が飛んで来れば逃げる。逃げなければ、かなりの損害があることを、記憶が私に教えるからである。行動の中心たる身体存在は、このような記憶の働きなしには考えられない。

ところで、私には、飛んできた石がおでこに当たった経験は過去にない。それなのに、私はそのことが、どの程度に危険かをよく知っていて、石をみればとっさに逃げる。この時、私の行動に入り込んで来る記憶は、これとまったく同じ経験の記憶というわけではなく、さまざまな記憶要素が統合され、凝縮され、行動に必要なひとつの一点、過去全体の有用な尖端となるまでに絞り込まれた記憶である。私の行動が、これほどには切迫していないでしょう。はるか遠くから走って来る車を避ける程度のものだとしよう。私の記憶は、その分だけ緩み、複雑なニュアンスを許し、つまり行動の余裕に見合ったものにまで膨らむ。このようにして、さまざまな記憶内容は、身体の行動に応じた限りない伸縮を繰り返しながら、行動と共に生成され続けている。

したがって、身体が〈行動の中心〉であるとは、その身体が、過去全体から多数の有用な記憶内容を組織し続ける中心でもある、ということだ。身体感覚＝運動的なメカニズムは、行動のための記憶の縮約という機能を含み込んでいなければ、働きようがない。私たち身体が、実在する記憶（精神と呼んでもいいが）の機能と密接に結びつくのは、感覚＝運動的なこのメカニズムを通してである。

知覚が働くところには、必ず身体の行動があり、行動が成り立つところには、同時に必ずその行動に適した記憶の縮約がある。いや、知覚とは、知覚、行動、記憶内容の三つが、分離不可能になった統合作用だと言ったほうがいい。

以上が、〈身体による知覚〉について、映像身体学が述べる最初の点である。

I-3

十九世紀のヨーロッパ近代文明が生んだ機械映像は、人間の知覚というものに驚異的に新しい段階をもたらした。それは、まず写真機、次には映画カメラという知覚機械によってである。これによって、人間の視覚は、人類史上初めて、身体の外に出た。身体の行動とはまったく無関係に、物質界を実にそれ自体おいて見る機械に、私たちの視覚器官は接合されたのである。

写真機は、世界に充満する光を、ただそれ自体において制限し（絞りをかけ）、光と闇の無限のニュアンスを生み出し、像を定着させる。機械による光の制限速度が生む〈静止〉は、言わば絶対的なもので、このような静止は、肉眼が決して視たことのないものだった。スナップショットの場合だけではない。じっとして

いる人物の肖像においても、写真機が作り出す静止は、その人物の顔を、持続の異様な切断、あるいは氷結によって浮かび上がらせた。人間の顔に、このような瞬間が在ることを、人間の眼は、初めて視たのだと言える。その静止は、当然ながら被写体の顔に奇妙な、あるいは滑稽な印象を、時によっては恐怖を覚えさせる造形を与えた。

写真機が撮る顔は、なぜ、肉眼にとっては奇妙なものに映るのか。このことは、十九世紀の注意深い画家たちの深刻な思考の主題となったが、町の写真師のほうは、まずそういうことにはお構いなしだった。奇妙な——笑いや恐怖を誘う肖像写真を撮っていたのでは、客は寄りつかない。客の自惚れ鏡に対応する像を作り出す必要が、死活問題としてある。そこで写真師の工夫は、機械による知覚の本性^{ほんせい}をなるべく包み隠す方向へと進むことになる。つまり、写真師は、旧来の絵画を模倣することからその仕事を始めたのである。

反対に、写真の奇妙さに、言い換えれば、機械による知覚のその決定的な新しさに心を奪われた画家たちは、人間の視覚というものに疑いを抱き始める。物を視ていると思いながら、私たちの眼の純粹な働きは、物についての知識や観念や想像に置き替えられているのではないか。これが、写真の出現に脅かされた画家たちの最初の疑いだった。十九世紀フランス絵画の「写実主義」、その延長線上にある「自然主義」は、この疑いを端的に、露骨に表わして成り立っている。モデルの姿勢においても表情においても、彼等の絵は、写真的な瞬間と見えるものにはっきりと侵入を受け、そこで凝結しているのである。

しかし、絵画は、決して写真にはなり得ず、画家の視覚器官は、写真機のメカニズムにはなり得ない。写真が、光の制限によってだけ捉えるこの世界の無限のニュアンスは、人間の眼が不注意にも見落としていたもの、などではない。肉眼による知覚と、機械による知覚との間にある性質の差異は、肉眼の何らかの努力を通して埋められるものではない。二つの知覚の間に在るものは、言ってみれば宇宙に入った裂け目であり、人間が開いてしまった視覚世界の深淵である。

写真機は、身体の行動という目的なしに光を制限し、その振動を圧縮し、像を凝結させる。この像は、機械が視たもの、と言うよりは、世界自身がその像を肉眼の届かないはるか向こうから顕わしてきたものである。その意味で、機械による知覚が生み出す視覚像は、機械的なのではなく、世界自身の側にそれ自体で在る、のだ。世界の、物のこのような在り方は、人間を含めたあらゆる生き物の眼にとっては、決して視えない。見えるものが、身体に対して顕われる、その曲が

り角の向う側に在るものだ。肉眼が視るものは、感覚=運動的なメカニズムを通して現実化し、行動の一部分となったものだが、機械による映像は、身体の行動に対して〈潜在的〉なものであり続ける。

このことは、写真に半世紀ほど遅れて出現した映画においてもまったく変わらない。ただ、映画は、写真機が切断した時間の横断面を、映写機というもうひとつの視覚機械によって繋ぐだけである。ここから顕われてくる運動は、身体の行動が捉え、自分の回りに展開させる感覚=運動的な連続を持たない。映画が作り出す運動は、世界に充満する物質の総体の側にあって、それは肉眼の知覚とは無関係に、やはりそれ自体で在るものだ。

それ自体で在る運動とは何か。そこには、〈行動の中心〉たる身体という尺度、基準が根こそぎ欠如しているのだから、速度も、遠近も、静止と運動の違いさえもない。そうしたものを、決めるのは、みな身体の行動である。何が速いのか遅いのか、遠いのか近いのかは、行動する身体を基準にしてしか決められない。肉眼に静止していると見える物は、実際には不断に変化し、運動している。そうした変化の知覚を、私たちの眼はただ不要とするだけである。だが、映画は、何ものをも不要とはしない。静止しているかに見える物の十秒のショットは、十秒の持続を持ち、それ自身の変化を持ち、物はそのなかで運動していると言える。しかし、そこには、〈運動している物〉が在ると言うよりは、〈運動それ自体として顕われてきた物〉が在る、と言ったほうがいいだろう。

以上が、〈機械による知覚〉に関して、映像身体学が述べる最初の点である。

I-4

機械映像が、機械による知覚であることは確かだとしても、それを撮る者、観ることのできる者が人間であることもまた、確かな事実である。

写真機が床に落下して、そのはずみでシャッターが降りることはある。それでも、写真機はレンズの前に在る物を、写真の本性をなんら失うことなく撮るだろう。あるいは、戦場を撮影中の映画カメラマンが、弾に当たって倒れ、カメラも横倒しになる。それでも、カメラは回り続けて、地面の直ぐ上から土煙の変化や足の動きを撮り続けている、そういう場合も、実際にあった。

つまり、機械映像は、撮影者なしでも、機械による知覚という本性を失うこと

なく現われることができる。それに対して、撮影者が行ないうることは、ふたつしかない。機械映像に人間化された視覚を付け加えるか、機械映像自体の本性にあくまで降りて行き、そのことのみに可能な表現に達するかである。むろん、これらふたつの仕事は、ひとつの仕事のなかでしばしば複合されており、その複合の多様を極める配分が、撮影者の、あるいは写真家、映画作家の技法やスタイルを作ってきたと言ってもいい。いずれにせよ、彼らが為すことを通しては、機械による知覚の本性は、いささかも変えられない。

機械映像を人間化する工夫は、写真、映画の発明以来、為され続けてきたことである。あたかも人の眼が視ているかのように、外界の事物を撮る。すでに述べたように、人間の視覚は、人間に固有の感覚=運動的なシステムを持っている。そのシステムを機械映像のなかに仮構して、あたかも機械が人間と共に生き、感じ、行動しているかのような視覚像を作り出すこと、世界中の映像技術が最初に目指したところは、ここにあった。

しかし、その目的は、機械映像本来の性質を観る者の目から覆い隠すものだった。発明当初、写真や映画が、機械による知覚として人間に与えていた驚異、怖れ、もしくは腹の底からの新しい笑い、そういうものを忘れさせた。忘れさせて、機械映像は、宣伝、娯楽、情報操作の巨大な、人類の営みを呑み込むまでに巨大な産業領域の中心に発展したのである。

だが、映像産業の発展がどれほどのものであろうと、機械による知覚の本性は、変わることなくそこに在る。身体の完全な外部で、感覚=運動的なメカニズムとは無関係に知覚された世界が、やはり在るのだ。その世界は、私たちの肉眼に入り込んで、私たちの視覚の態勢を内側から深く、さまざまに変質させる。変質は、いったいどこまで進み、そのことは、人類の思考と行動とに一体何をもたらすのだろうか。二十世紀以後の人類史は、この命題に根底から向き合うことなしには、描かれ得ないだろう。

機械映像を知覚する私たちの眼は、一方でその映像を人間化し、現実の行動に適したものに置き換える。その操作は、いつもまったく反射的に為され、こうして私たちは、機械による知覚の本性を遠ざかり、忘れる。しかし、私たちの眼には、もうひとつの方向がある。それは、生活のための〈現実的〉な注意を不断に外れ、私たちの生の〈潜在的〉な領域に絶え間なく沈み込んでいく視覚の方向である。この方向に堆積していくものを、〈視覚の無意識〉と呼んでもいい。この無意識の拡がり^{はず}は、感覚=運動的なメカニズムをはるかに外れ、それ自体として在

る宇宙の広がりとは一致している。機械映像が示す視覚像の本性は、私たちのうちに沈殿し、堆積するこの〈視覚の無意識〉と結びつき、一致して共鳴し合い、ついに区別し得ないただひとつのものになる。

私たちの意識が、肉眼のうちにある〈視覚の無意識〉を直接に捉えることは、ほとんどない。それは、たとえば既視体験のような病理現象を通して透かし観られるに過ぎないだろう。肉眼と機械映像との結びつきは、このことを一挙に、しかも断乎として可能にさせる。結びつきには、ふたつのものがある。現実的なものと潜在的なものと。ふたつは、いつも同時に起こり、混合されてさえいるが、決して同じものになることはない。機械映像が知覚されるふたつの方向は、私たちの生が持つほかないふたつの傾向（行動することと、在ること）に厳密に並行している。

たとえば、機械映像には、フレームがある。肉眼による視覚は、身体の行動に応じて際限なく浮動するだけで、フレームなどは必要としない。あっては困る。機械映像のこのフレームには、ふたつの働きが同時にある。ひとつには、視野を限定し、視覚対象への眼の集中を促す働き。もうひとつは、〈フレームの外〉を止むことなく啓示する働きである。フレームが持つこの啓示の働きこそ、機械映像を〈視覚の無意識〉にもたらし、世界の潜在性を画面のうちにじかに知覚させるものだろう。

さらに、映画のスクリーンサイズで考えてみよう。映画技術が試行錯誤によって引き出してきたスクリーンサイズの縦横の比は、やはり肉眼による視覚のふたつの方向と並行している。横の広がりとは、現実には展開される行動を俯瞰して視ることに適し、縦の長さは、画面の向う側の視えない奥行きへと、つまり〈視覚の無意識〉へと私たちの視線を導いていく。したがって、映画は、産業資本の現実的要求に応じるほど横広がり性のスクリーンを求める。反対に、映画の本性が、世界の潜在的次元の知覚へと向かうほど、いわゆる四対三のスタンダードサイズは、どこか神秘的なまでの適切さを帯びてくるだろう。

機械映像と身体との関係についてのこのような考察、まさに人類史的な射程を持つはずの考察は、まだほとんど為されたことがない。映像身体学と私たちが呼ぶ思考の領域は、こうした関係の奥深くを際限なく探究するものなのだ。

以上が、〈機械による知覚〉と、〈肉眼による知覚〉との関係について、映像身体学が述べる最初の点である。

Ⅱ - Ⅰ

さらに別の視座を設定して、あるいは身体をより重視した仕方でも〈映像身体学〉を考えてみたい。このⅡ-1では、主に精神（意識、概念、知覚、イメージ、理念、等々）の側面を〈批判の問題〉として、また身体（触発、変様、等々）の側面を〈臨床の問題〉として提起する。次のⅡ-2では、とりわけこの〈批判の問題〉を、表現に関するいくつかの論点を通して考えていく。最後のⅡ-3では、身体の〈臨床の問題〉を、生成変化という位相から提起する。これらは、〈映像身体学〉に内在する思考の仕方とその基本概念を提起するものである。

映像身体学は、たしかに「人文学」あるいは「人間学」と呼ばれるべきかもしれない。しかし、映像身体学は、より正確に言うならば、精神と身体に関する新たな倫理学であると言うべきではないか。というのも、倫理学とは、単に精神や心の問題だけでなく、身体をも含めた広い意味での知覚一般を、あるいはその都度のそれらの諸状態を、単に「～である」といったように固定化した同一性の相において捉えるのではなく、むしろ絶えず「～になる」という生成変化の相のもとで理解しようとするところだからである。

さらに、映像身体学は、精神に関する新たな感性と知性の学以外の何ものでもない。それは、まさに別の仕方でも知覚すること、別の仕方でも感じることに、別の仕方でも考えることを探求することである。言い換えると、それは、批判と創造が一致するところに現われる学である。その限りで映像身体学は、精神の生成変化に関する実験的な学問である。したがって、それは、最初から特定の領域に特化された体系化を目的とはしない。つまり、映像身体学は、第一に日常のすべての事柄に関わるような或る内包性を対象とすることに存している——常識的な見方や考え方や感じ方に対して、つねに批判性をもつこと。日常（＝反復）のうちには、こうした精神に関する〈批判の問題〉がつねに存在している。それらは、気がつかなければどこにもないが、つまり問わなければどこにもないが、いったん意識し始めたら至るところに存在するであろう。これと並行した仕方でも、身体の実在的な生成変化の問題がある。それは、今度は現実存在する自己の身体から別の身体へという意味での〈臨床の問題〉として提起されるであろう。要するに、映像身体学は、こうした〈批判の問題〉と〈臨床の問題〉との並行論から根本的に構成される。これはまた、映像身体学の理想的出来事の一つでもある。

さて、映像一般あるいはイメージは、人間のすべての感覚のうちにある。人間は、とくに視覚を他の感覚よりも特権化して考える癖があり、それゆえ映像あるいはイメージと言えば、これらを視覚にしか関係づけられないのがつねである。しかし、すべての感覚——視覚、聴覚、味覚、嗅覚、触覚——のうちには、映像あるいはイメージが本質的に含まれている。これらのすべてが人間の受容性の能力としての感性にかかわっている。またそれらは、すべて身体に触発でもあり、それをまとめて知覚と呼ぶこともできる。つまり、身体に触発が感性やあらゆる知覚の発生的要素になることで、そこにイメージが成立するのである。

さらに、映像身体学においてもっとも重要な能力の一つとして、想像力（イマジネーション）を考えることができる。人間の想像力は、異なる二つの働きを有している。一つは以前のイメージを再生する力であり、もう一つは新しいイメージを生み出す能力である。前者は再生的、後者は産出的と呼ばれる。何故、想像力がそれほどまでに重要なのかと言うと、想像力は、われわれが物を認識したり解釈したりする際の、直観的なイメージ把握の根幹にかかわる能力だからである。

すでに獲得された諸概念を感性の諸対象に適用することで成立する規定的判断力では、想像力は、この概念をイメージ化しているのである。日常の諸概念も特定の専門領域の諸概念も、同じ一般性を有していることに変わりはない。われわれは、例えば、〈ネコ〉概念一般をイメージ化することで、初めて見る個体としてのそのネコも、ただちに「今、ネコが通りすぎたね」と、つまり「それはネコである」と判断できる。これは、既存の概念をつねに再生的にイメージ化することで成立する判断である。

これに対して、概念を形成するために新たなイメージを生み出すことも、同様に想像力の役割になる。これは、今度は反省的判断力と呼ばれているものになる。しかし、これは、稀にしか発揮されないような働きかもしれない。というのも、この場合に考えられるのは、感性の或る対象についていかなる概念も適用できないという、そうした対象に遭遇しているような状態だからである。或る種の極限でのイメージ化が要請されるのである。しかし、この極限とは、否定的な意味での限界ではなく、新たなものが展開される肯定的な起点のことである。

例えば、それは、ファンタジスタと呼ばれるようなサッカー選手が瞬時にもつようなイメージ化でもある。それは、けっして相手のディフェンダーがもちえないようなイメージのもとで、つまり相手とけっして共有されないような新たなイメージの産出に対応して自己の身体が動くことである。また、こんな例も考えら

れる。或る未知の生命体についての映画の企画があり、その生命体の最初のアイデアをあなたが提案しなければならないとする。その最初のデッサンを描く場合に、ほとんどの人は、その生命体のまずは形態を描こうとするだろう。それは、実は単に名詞とそれに帰属する形容詞のもとで描くことである。しかし、未知の生命体とは、単にこれまで見たことのない形態を意味しているのであろうか。未知の生物とは、未知の動詞をもった生物だとして考えないのか。ここで重要なのは、その新たな動詞をイメージ化することであろう。

このようにして、イメージによって形成される概念は、つねに常識とは別の仕方で考えることをわれわれに促すものである。概念とは、もしそれが何よりも自己の身体の変化についての観念であり、その変化の理解の仕方であるとすれば、つねに別の仕方での思考することを要請するものなのである。

さて、身体が何をなしているのか、を人はほとんどの場合知らないであろう。身体は、外部の物体からつねに触発を受けていなければならない、またわれわれは、そうした身体の触発を通してその外部の事物を知覚するだけである。その限りでは、身体は、端的にわれわれの意識の外で作用し存在している。身体に起きていることのすべてを意識することはできない。われわれは、呼吸していることをほとんど場合に意識しない。あるいは授業のときに、床に付いた自分の足の裏の感覚を意識することもほとんどない。身体が何をなしているのか、をわれわれはほとんど知らないのだ。

人間の身体は、自己の身体の外側に存在している多様な物体に依存することなしには自己の身体が存在を維持できない。これは、もっとも基本的な事実であり、もっとも自明な事柄である。身体は、呼吸することによってつねに空気によって触発されなければならない。同様に、人間は、物を食べ、衣服を着き、眠るときには布団を必要とする。こうしたことのすべては自己の身体を維持するためであり、自己の身体はその外部に存在する多様な物に依存しなければならないのである。ということは、身体は、基本的に自己の存在を維持するために絶えず有益なものに遭遇しようと、つまり自己の活動能力を増大する方向で維持しようと無意識的に努力している存在体である。

このようにして精神と身体能力は、日常のわれわれの意識とその意識された身体よりもはるかに深いものである。つまり、こうした身体に対応するのは、意識よりも無意識であり、またそれ以上に身体は、まさに無意識の発生的要素である。

Ⅱ - 2

身体を形態から捉えるのではなく、まるごと一つの能力として考えてみよう。そのとき身体は、まさに一つの〈活動する能力〉であることがわかる。それは、触発と動詞の集合体である。これに対して精神(心)は、感性、想像力、記憶力、悟性、理性、等々を含めた、何よりも一つの〈思考する能力〉である。ここでは、とりわけ映像身体学を形成するようなこうした精神の能力について述べることにする。これによって、映像身体学の基本概念のいくつかを設定することができるであろう。それらは、すでに述べたような動詞的表現とともにある。

(1) 表現とは何か、とつねに問うこと。あるいは問題や問いのなかで物を知覚すること。表現は、たしかに自明の事柄ではない。つまり、表現とは、予め理解されうような事柄ではない。しかし、それにもかかわらず、表現はおそらくはこれとは違うのではないか、と言われるべきものがたしかにある。それが「表象」である。「表現」は英語では« expression »であり、「表象」は« representation »である。前者は、何かを「外に」(ex)、「押し出すこと」(press)である。後者は、「現われたもの」(present)を「再び」(re)現わすこと、再現前である。この差異は、いったい何を意味しているであろうか。

こんな事例で考えてみよう。学校で美術の時間に生徒たちがチューリップの花を写生する場面を考えてみよう。この場合、間違いなくほとんどの生徒が、その花の境界線を忠実に、つまり相似的形態のもとに描こうとするであろう。われわれは、写生や模写をほぼ対象物の境界線や境界面の再現としてしか考えないからである。つまり、それは、眼が視点に捉われて、「花」という言葉の信号的形式に対応した指示対象しか見ることができない状態を示している。これが物を表象するということである。というのも、眼の前に現われた一輪のチューリップはオリジナルであり、書かれた絵は完全にコピーとしての再現(再び現われたもの)となっているからである。ここにあるのは、見るという行為が答えを知るという行為しか意味しないような事態である。しかし、これは、本当に写生という生を写しとる行為であろうか。

これに反して、つまりこうした結果(あるいは解答)のなかで表象することに対して、表現は、むしろ原因(あるいは問題や問い)のなかで成立する事柄であることがわかる。すなわち、何故、その花や葉の境界線や境界面をその花の生命の成長しつつある内側からの限定として描かないのか。何故、その花を光や空気

との共鳴や反響、あるいは或る連絡や何かの上演として写生しないのか。いかにしてその花の根が、土と共存して、水分を吸い上げているのかを描こうとしないのか。そのように描かれた一枚の絵は、外在的形態の相似的模写ではなく、まさにその物の〈実在性一力〉の流れを表現したもの、その変調作用となるだろう（単なる〈見えるもの〉から〈見るべきもの〉へ）。

(2) 芸術作品と日常の事物との間に想定された境界線は、実はそれほど明確なものではない。日常的な事物は単に認識される物であり、作品は解釈される物である、とったような一般的な考え方は完全に破棄されるべきである。すべての事象が解釈を根本として成立しているのであって、認識するだけで事足りる物は、人々の諸解釈が単に一つに固定したものにすぎない。認識とは、解釈が固まったもののことである。「これはこれ」、「あれはあれ」、「それはそれ」という仕方、つまり、これは机、あれは椅子、それは黒板、等々といった仕方認識しているにすぎないのだ。言い換えると、認識が一致している物は実は単に〈結果〉の側面からのみそれを理解しているにすぎず、これに抗して解釈はそれとはまったく逆に物を〈原因〉から捉えていく作用のことである。これによって、自分の周囲の事物は、その固定化された単なる機能性から解放されて、つまり結びつきが不在になってざわめき始めるのだ。そのときわれわれは、解釈によって物の認識（＝意味あるいは価値）を変革するような系譜学的な諸要素へと赴くことになる。

こうしたことは、実は端的に書いたり作ったり、創作したり生産したりする側に回れば、つまり能動性の観点に立てば直ちに開かれてくる事柄である——解釈への意志をもつこと。物的には何の変化もないが、しかし、すべてが意味や価値といった非物的な水準で生成変化するのである。日々の日常のなかでの解釈なくして、個々の領域の諸作品の解釈などありえないであろう。先に述べた、生を写し取るという行為である写生の場面での表現を可能するのは、まさにこうした意味での解釈であることが、とりわけ問題提起のもとでのみ存立する活動が解釈という営みであることが理解できるであろう（眼の芸術的な生成変化——視点から視線、そして遠近法へ）。

(3) 映像身体学は、一般性の思考や常識（コモン・センス）のうえに何かを積み上げていくことを嫌悪する。言い換えると、それは、他の諸学門と異なって受動性の科学ではないということである。映像身体学は、精神と身体との真に能動的な諸力からなる能動的な倫理学である。それは、歓ばしき知の形成である。それは、現実と混同された夢のためではなく、陶醉の実在性のための知である。

物を単に認識しているだけでは、作品はけっして発生も生み出されもしない。何かを論じたり制作したりする以前に、日常過程のなかで現われるもの、単なる認識するだけの対象についての解釈への欲望が必要である。それは、同時に一般的理解からその物を解放しようとする意志でもある。そのときすべては、解釈されるべきテキストになる。つまり、はじめてその物は、読まれるべきものになる——物をその概念の一般性の外部で理解すること、すなわち対象を個別性から特異性へと変形すること（一匹の猫からこの猫へ、ひとりの人間からこの人間へ、等々）。これは、自然法則の一つであり、特異性（＝このものの性）の法則である。これが、或る結果認識の対象を、一つの解釈の歎ばしき原因へと変形させるものである（対象の〈個別性〉からその〈特異性〉へ）。

Ⅱ-3

身体は、延長物の側面から観れば、たしかに感覚＝運動的なシステムを有した任意の活動の中心である。何故中心になるのかというと、人間の身体は、外部の物体の本性についてよりも自己の身体の本性をより多く含む仕方での触発の様式しか有していないからである。しかし、これは、身体についての一種の名目的な定義でしかない。というのは、身体は、こうした外在的側面に対応した二つの内包性からむしろ実在的に定義されるべきだからである。それらは、第一に精神——情動、概念、知覚——という、意識がむしろそこから発生してくるような論理的内包性、つまり思考能力であり、第二に身体それ自身がもつ強度的内包性、つまり活動能力である。言い換えると、現実存在する身体は、まさに第一の内包性（精神）を発生させる本質的要素として第二の内包性を有しているということである。だからと言って、身体が精神に対して優越的であるということをここで主張したいわけではない。精神と身体のどちらかに優位性が置かれるとすれば、それは、もっぱら一方が他方の生成変化の指導的なモデルとなる場合だけである。

身体は、変化あるいは触発についてもっとも充実した存在である。身体は、一瞬たりとも自己の外部に存在する諸々の物体に依拠することなしに、自己の存在を維持することはできない。それゆえ、身体は、もっとも充実した触発あるいは変様をわれわれに理解させてくれる。これは、自己の身体の外部に存在する物による触発である限り、言わば〈異他的触発〉（ヘテロ・アフェクション）である。

さて、こうした身体の触発・変様についての最初の理解の形式が、われわれが普段、感情と呼んでいるものである。人間は、この限りでほとんど感情の動物であり、しかも自己の感情を意識した衝動のもとで、つまり欲望のもとで一定の行為へと決定されるのである。こうした感情によって人間の精神のうちには、いかなる生成変化が生起するのか。視覚に限って言えば、例えば、肉眼の知覚が一般的な〈視点〉から解放されて、固有の〈視線（眼差し）〉となり、さらに特異な〈遠近法〉になるという変化が、そこで生起していると考えられる。身体は、実は精神にこうした生成変化を伝達する存在である。これは、同時に精神の暴走を防ぐことにもなるだろう。というのは、身体を無視して自らを特権化する精神は、つねに同一化や固定化のうちに、つまり反動化への傾向のうちにあるからである。

映像身体学の極限には、問題である限りでの問題が、すなわち一つの実験としての身体がある。これは、先に述べたような、外部の原因による身体の異他的触発ではなく、まさに自己の身体それ自身における〈自己触発〉（オート・アフェクション）である。異他的触発における知覚やイメージ、情動や生成と同時に、身体にはそれよりも深い自己触発における知覚や情動の生成変化が存在するのである。

これは、現実にはつねに〈別の身体へ〉という仕方で現われるような身体のことである。この〈別の身体へ〉という生成変化そのものを、仮に〈器官なき身体〉と呼ぶことにしよう。それは、言わば身体の現実的存在ではなく、身体の本質の触発・変様である——身体の〈臨床の問題〉。というのは、身体の本質には、諸器官は存在しないからである。現実存在する諸身体は、まさに一つの外在的形態を形作る有機的な存在である。しかし、身体を内在的な様態のもとで考えるならば、すでに述べたように、身体は、諸動詞によって表現される一つの活動能力の多様体であり、また触覚以外の諸感覚も含めて、多様な仕方で触発される、まさに変様の強度的多様体とでも称すべきものであることがわかるだろう。

〈別の身体へ〉とは、こうした身体が存在上の触発からその身体の本質の触発あるいは変様そのもののことである。自己の身体の実存上の変様と同時に、その本質が触発されること、ここに〈別の身体へ〉という仕方で一つの非有機的な身体が、つまり〈器官なき身体〉が生成することになる。この身体とともに、これに属する概念や知覚や情動は、まさに来るべき未来の問いとなり、未知の諸規準を内含した問題を形成するであろう。

身体の活動能力あるいはその存在の仕方、言語のもとで知覚可能な身体の諸形態だけに限定してはならない。身体は、むしろ無名性の諸運動と多様な諸速

度からなる一つの集合体である（ここで言う無名性は、匿名性とはまったく異なる）。たしかに身体は、延長物としては自然法則の一般性のなかでしか運動できず、またその限りでは一つの個別的な物体にすぎない。ところが、身体は、先に述べた二つの内包性の水準を有しているがゆえに、事物の個別性にけっして還元されえない特異性を持ち、またその限りで自然のなかの特異性の法則を有しているだけでなく、それを表現するような存在となる。

要するに、二つの内包性とは、第一に身体の本質としての活動能力であり、第二にこれと対応する限りでの精神の本質としての思考能力のことである。〈器官なき身体〉は、この特異性とその法則をまさに現実存在する自己の身体のもとに放射するのである。身体のこうした二つの内包性のうちにこそ、映像身体学のもっとも本質的な存立基盤があると言えるだろう。

映像身体学とは、学ぼうとする者のなかで、或る特定の領域におけるオブジェクト・レベルでの受容性と受動性が促進されると同時に、思考するというメタ・レベルでの能動性が形成されることである。この意味でそれは、まさに生成変化の学である。それは、日々のなかでの批判と創造の一致の実現であり、これを生み出すような実験（経験）の総体である。

